

A DISTANCIACÃO BRECHTIANA E O TRABALHO DO ACTOR

Margarida Tavares

BRECHT E AS CRÍTICAS AO MÉTODO STANISLAVSKI

No século XIX, o desenvolvimento do drama burguês, posterior ao Iluminismo e ao drama de autores como Lessing, privilegiou o individualismo. Filosoficamente, o pensamento de Kierkegaard elevou o indivíduo à categoria cristã por excelência: a Verdade reside no indivíduo; a multidão é logro e fonte de mal e o dever do Homem é voltar-se para o seu semelhante, o seu próximo, e para a Verdade. Por outro lado, o Romantismo inverteu o sentido da busca do Homem, sentido esse que deixou de ser um movimento ascendente para passar a ser descendente. Quer isto dizer que o Homem deixou de procurar a Verdade fora de si, passando a procurá-la dentro de si. São os seus abismos interiores, as suas pulsões, os seus sonhos, a sua interioridade os principais temas de pesquisa da Arte. A este quadro acrescenta-se, ainda, no final daquele século, os desenvolvimentos de outras áreas de investigação, como a psicanálise, por exemplo, que vêm aprofundar este movimento de conhecimento interior do homem.

É neste quadro que se desenvolve o método de interpretação de Konstantin Stanislavski. Uma das suas virtudes reside no facto de esse método se ter instituído em sistema. As técnicas de representação deixam de ser o mero resultado do acaso, do capricho ou da habilidade. Stanislavski, em 1898, juntamente com Nemirovich-Danchenko, funda o Teatro de Arte de Moscovo (TAM), expoente máximo do intimismo teatral e que ficaria para sempre ligado ao nome de Anton Tchekov. Aquele autor publicou dois livros onde expõe o seu método, significativamente designado, ainda hoje, por *O Método*. Essas obras são: *A Minha Vida na Arte* e *A Preparação do Actor*, publicadas em 1925 e em 1936, respectivamente. Postumamente, foi publicada *A Construção da Personagem*, obra complementar à segunda.

Estas obras são até hoje muito importantes para qualquer actor. Nelas são expostos os princípios do sistema de Stanislavski que se podem sintetizar na segunda lição de Tortsov:

“Das raízes profundas do subconsciente partem sentimentos que não nos é sempre possível analisar e que se não revelam senão quando o actor sente que a sua vida interior e exterior se desenrola normalmente conforme as circunstâncias que o rodeiam. É deste modo que a expressão do inconsciente depende do consciente. Se infringirem as leis da vida orgânica natural, e se deixarem de agir duma maneira justa, então o subconsciente, que é extremamente sensível, alarma-se e retira-se.”¹

O actor tem de aprender a respeitar a organicidade do ser e aprender a construir a sua personagem respeitando a complexidade de um ser vivo. Ou seja, o que Stanislavski propõe é a deslocação da acentuação do plano exterior para o plano interior da construção da personagem; da verdade do enredo, da História, dos costumes e dos modos, para a verdade dos estados de espírito e dos sentimentos da personagem.

No entanto, cedo esta abordagem introspectiva da composição do actor stanislavskiano e, sobretudo, os seus “sucedâneos” foram postos em causa. Meyerhold, que começou por ser discípulo de Stanislavski mas que, depois de dez anos no TAM, se rebela contra a estética naturalista, cria a Sociedade do Drama Novo, em 1902. Passou, primeiro, por uma fase simbolista, encenando Maeterlinck e, depois, praticou um teatro de *convenção consciente*, em que tudo na cena seria abertamente convencional para que o público reconstruísse a cena segundo a sua imaginação. Aprofundou esta pesquisa de um *teatro teatral* onde o psicologismo não tem lugar, e dedicou-se à biomecânica e ao construtivismo. A biomecânica, enquanto sistema de treino do actor, era a sua resposta ao sistema de Stanislavski; era um sistema sobretudo físico resultante da abordagem que Meyerhold empreendeu em relação à música, à dança, à *commedia dell'arte*, às artes cénicas orientais e, até, às artes plásticas,

¹ STANISLAVSKI, K. (1979) *A preparação do actor*. Lisboa: Arcádia: 30.

² CRAIG, E. G. (2005) *Da arte do teatro*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema: 38.

³ STEINER, R. (1986) *Speech and Drama*. New York: Anthroposophic Publishing Co.

tudo concorrendo para uma noção de teatro de forma, ritmo e luz.

Mayerhold foi, nesta fase, manifestamente influenciado por Edward Gordon Craig, para quem a emoção destrói o actor, e a identificação pode alimentar confusão e incoerência no público. Craig defende a ideia de actor enquanto *supermarioneta*.² As propostas de um e de outro, no que respeita o trabalho do actor, coincidem com algumas das propostas que Brecht defenderá.

Dentro de outro quadro estético, o da *Eurítmica ou Euritmia* (a que estiveram ligados Appia e Dalcroze), Rudolf Steiner, nas suas conferências de Dornach, de Setembro de 1924, centrou a questão no conceito de verdade na arte da representação:

*“When it is a question of giving form to a dialogue what we have to look to most of all is that the art shall be true – true, that is, as art. Naturalism, which aims at imitating external reality, can never be true as art.
For consider the very conditions within which we find ourselves on the stage. What we have to do there is obviously to represent, to act, and never to forget that we are acting.
No servile imitation of real life can ever override our obligation to act.”*³

A raiz desta crítica de Steiner ao Naturalismo parece residir na ideia de que a representação cénica naturalista pode pretender ser confundida com a realidade, ou seja, o Naturalismo vem despoletar questões de relação entre real e *efeito de real*, de relação entre *real* e *verdade*. Steiner defende aqui que a verdade artística da cena não é conseguida através da imitação imediata da vida. Se a questão da representação “natural” é já antiga, recuando até Shakespeare ou Molière, é o Naturalismo que, pela primeira vez na história do actor, instala a “verdade” como critério de qualidade da interpretação. Ora, a identificação da cena com o real, a identificação do actor com a personagem pode levar ao esquecimento de que a verdade é uma categoria discursiva, a verdade não é a coisa, mas o que se diz sobre a coisa. Desta confusão pode resultar soluções teatrais empobrecidas, ou pouco tocantes artisticamente e, neste sentido, pouco verdadeiras.

De alguma maneira parece possível dizer-se que o método de Stanislavski é, simultaneamente, ponto de chegada e ponto de partida. Primeiro, porque é o corolário do drama burguês, especialmente do drama realista e naturalista, em que a lógica de representação obedece ao respeito pela individualidade,

pelo carácter irrepitível de cada ser, pela complexidade da natureza individual do ser humano. São estas as bases da construção da personagem e, conseqüentemente, das acções e intrigas dramáticas. Em segundo lugar, parece significativo que esta técnica, no século XX, se tivesse desenvolvido no treino do actor de cinema, sobretudo através da acção de seguidores de Stanislavski, tais como Elia Kazan e Lee Strasberg, criadores da famosa escola Actors' Studio, de Nova Iorque, em 1947. Na década anterior, ambos tinham participado no American Group Theatre, grupo responsável pela introdução d'O Método nos EUA. Com o desenvolvimento do cinema e, posteriormente, da televisão, o verismo deixou de fazer sentido no teatro, partindo este em busca de outros registos.

Às críticas à estética que Stanislavski representa, vem juntar-se a voz de Brecht que manifesta, inequivocamente, a sua descrença na validade do método:

“Stanislavski preconiza um grande número de artifícios. O actor, habitualmente, não consegue por muito tempo sentir-se como se na realidade fosse outro: começa logo, extenuado, a copiar apenas certos aspectos superficiais da atitude e da entoação do outro, o que faz que o seu efeito junto do público decresça, então, a olhos vistos. A razão de tal ocorrência deve atribuir-se, sem dúvida, ao facto de a criação do outro ter sido um acto “intuitivo” e, portanto, obscuro, que ocorreu no subconsciente; ora o subconsciente é demasiado débil para poder ser controlado; tem, por assim dizer, fraco poder de memória.”⁴

Apesar de não aceitar a validade deste método, Brecht adverte para a necessidade que o actor tem de criar personagens tocantes. Numa carta a um actor tenta desfazer os equívocos que se possam ter estabelecido em relação a esta questão: “a cena não é um herbário nem um museu zoológico, com animais empalhados, o actor tem de saber criar homens.”⁵

⁴ BRECHT, B. (1964) *Estudos sobre teatro*, Lisboa: Portugália Editora: 95.

⁵ *Idem, ib.*: 350.

⁶ *Ti Coragem*, na tradução de Ilse Losa.

Depois da Primeira Grande Guerra, o Mundo estava a transformar-se impulsionado pela “rebelião das massas”, para usar a expressão de Ortega y Gasset. Em pano de fundo desta transformação está agora a crise do individualismo burguês e a turbulência do mundo social. A realidade do século XX é tão complexa que os dramas exemplares do universalismo burguês já não têm validade; o herói exemplar perdeu pertinência.

Que dizer da personagem Mãe Coragem?⁶ A personagem não pode ser considerada exemplar, no entanto, uma das dificuldades que enfrentaria uma actriz a quem tenha sido distribuído este papel seria, com certeza, não criar empatia com a personagem, evitar perdoar a personagem, compreendendo-a. A grande dificuldade seria evitar psychologizar a personagem e ainda assim não destruir a sua humanidade.

Texto do período de maturidade criativa de Brecht, escrito em 1939 e sofrendo posteriormente alterações, estreou-se em Zurique, em 1941. Recebeu todos os prémios mais importantes no 1.º Festival Internacional de Teatro, realizado em Paris em 1954, num espectáculo do Berliner Ensemble dirigido por Brecht e com Helene Weigel no papel de Coragem. O tema aborda as devastações da guerra; o que está em causa é a própria guerra e o seu perene absurdo. O lado da guerra que habitualmente nos é dado ver é o dos grandes feitos, da glória e da vitória. Aqui, a guerra é mostrada “por dentro”, o lado das personagens banais que fazem e sofrem a guerra e cujo heroísmo consiste em manterem-se vivas, permanecerem, resistirem a todas as contrariedades.

Este texto reflecte de forma modelar dois princípios inerentes à estética brechtiana: o princípio da contradição e o da ambiguidade do herói. O tema da guerra é aqui desmontado como um emaranhado de contradições; Coragem é uma personagem contraditória e repleta de ambiguidades. Assente na contradição é, também, o jogo entre a cena e a plateia: em cena a personagem nada aprende, Coragem continua a negociar e a querer ganhar com a guerra, mas o espectador vê o erro em que Coragem incorre; a personagem nada aprende mas o público tudo vê.

Do ponto de vista do actor, esta obra oferece cenas que constituem grandes desafios de interpretação. Entre outras, pode referir-se a parte final da Cena 3, em que Coragem regateia com Yvette o dinheiro que poderia ter salvo a vida

do filho, Queijo-Suíço.⁷ Outro exemplo de desafio é a Cena 12, depois da morte de Katrin,⁸ na medida em que a actriz terá de evitar o *pathos* e o transe, mas também não pode ignorar ou passar por cima da dor da personagem, que perde a sua última filha e que embala o seu corpo morto. Ainda, no final, a rápida mudança em que a personagem regressa ao estado aparentemente igual ao do início da peça. A dificuldade está precisamente em não representar a personagem da mesma maneira. A estrutura do texto não é circular senão na aparência; é antes em espiral, ou seja, conserva a ideia de ciclo do círculo e a ideia de progressão da recta. A guerra, antagonista de Coragem, está no mesmo ponto, para continuar, mas a personagem viveu o que viveu. Neste aspecto, residirá a diferença para uma actriz: ou construir um boneco sentimental, ou construir uma verdadeira personagem épica.

REPERCUSSÕES DO CONCEITO DE DISTANCIAMENTO NO TRABALHO DO ACTOR

Pode chamar-se à estética preconizada por Brecht uma estética da recepção, já que o que lhe interessa sobretudo é o efeito produzido sobre o espectador. Refere, explicitamente e inúmeras vezes, que “o objectivo desta técnica do efeito de distanciamento é conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos”,⁹ com o propósito de “mostrar o mundo de tal forma que este se torne susceptível de ser moldado.”¹⁰ Esta determinação de mudar a cena para mudar o mundo não é novidade brechtiana; é também uma característica acentuada em correntes tão distintas entre si como, por exemplo, o realismo socialista ou o expressionismo alemão.

O expressionismo partilhava daquele princípio, na medida em que manifestava, por um lado, preocupações morais e sociais e, por outro lado, tinha claramente o objectivo

⁷ BRECHT, B. (1961) *Ti Coragem e os seus filhos*. Lisboa: Portugália Editora: 47-54.

⁸ *Idem, ib.*: 105-106.

⁹ Brecht, B. (1964) *Estudos sobre teatro*, Lisboa: Portugália Editora: 129.

¹⁰ *Idem, ib.*: 139.

¹¹ *Idem, ib.*: 89-107.

¹² *Idem, ib.*: 89-90.

¹³ *Idem, ib.*: 25.

de transformar o espectador, no sentido de transformá-lo no *Homem Novo*. Além disso, lembremo-nos do uso que os expressionistas fizeram de recursos expressivos manifestamente anti-naturalistas, como a utilização simultânea de prosa e verso, o recurso a “songs”, técnicas usadas no cabaret, o recurso ao narrador, ou o recurso à justaposição. Todos estes recursos expressivos davam forma a experiências teatrais com que o jovem Brecht se terá cruzado e que, certamente, o influenciaram.

Para Eugénia Vasques, Erwin Piscator pode ser considerado a mais importante influência que concorreu para que Brecht erigisse o seu sistema artístico. Este actor e encenador alemão, depois de algumas experiências dadaístas, coloca toda a sua energia criativa ao serviço de um projecto de teatro fortemente politizado. Os espectáculos “pré-épico” de Piscator utilizam, inovadoramente, plataformas, montagens, quadros laterais, projecções de fotografias, legendas com informação ou comentários. Oscilando entre a experimentação e o fracasso, é neste projecto que têm origem muitos dos fundamentos do teatro do seu contemporâneo Bertolt Brecht.

No texto “Efeitos de Distanciação na Arte Dramática Chinesa”,¹¹ Brecht sublinha a importância das artes cénicas asiáticas e das artes cénicas populares na elaboração do conceito de Teatro Épico e do efeito de distanciação: “o modo como fala o palhaço de circo e o modo como estão pintados, os *panoramas* acusam a utilização do acto de distanciação. (...) Também a velha arte dramática chinesa conhece o efeito de distanciação.”¹²

Brecht foi, portanto, buscar efeitos teatrais a outros tempos e a outros lugares e mesmo à influência de alguns dos seus contemporâneos. Por outro lado, Brecht defende que a experiência de distanciação é uma experiência natural; desta distanciação depende todo o processo de conhecimento; ela é inerente à arte, à ciência, está presente na linguagem e no quotidiano.

O efeito de distanciação alastra a todas as partes que compõem o espectáculo, desde o texto à realização plástica e sonora, passando pelo desempenho dos actores, com o objectivo de “renunciar a tudo o que represente uma tentativa de hipnose, que provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de obnubilação.”¹³ Brecht deixa sempre claro que o importante são os objectivos

sociais e ideológicos, ou seja, os conteúdos valorativos, e não os efeitos em si, que são apenas um meio para atingir um fim. Os princípios da dramaturgia épica, não-aristotélica, são didáticos e partem de fundamentos sociais críticos. A sua preocupação fundamental é combater a passividade do público, estimular o seu sentido reflexivo, sobretudo no que se refere às questões de âmbito social enquadradas por uma dimensão ideológica marxista de crítica social e cultural. A distanciação é o meio para conseguir que o público veja de uma forma activa, substituindo emoções, como o terror e a compaixão, que esgotam o ver em si mesmo, por emoções como o espanto e a admiração, que provocam um ver conseqüente.

Todavia, contrariando um lugar comum sobre o teatro brechtiano, Maria Antónia Teixeira sublinha que Brecht nunca propôs a erradicação total dos elementos do teatro mais comum da sua época, mas antes propôs um deslocamento da sua acentuação. Também não pretendeu a eliminação radical do *sentimento*, mas a acentuação da *razão* com o objectivo de conduzir o público ao conhecimento. De facto, Brecht não anula a emoção da experiência teatral mas, enquanto Stanislavski aborda a emoção de uma perspectiva interior, Brecht aborda-a de uma perspectiva exterior:

“ (...) todos os elementos de natureza emocional têm de ser exteriorizados, isto é, têm de ser desenvolvidos em gestos. O actor tem de descobrir uma expressão exterior, evidente, para as emoções da sua personagem (...). A emoção tem de se manifestar no exterior, de se emancipar, para que seja possível tratá-la com grandeza.”¹⁴

No que respeita ao trabalho do actor, Brecht não elaborou uma teoria sistemática, à semelhança do que fez Stanislavki. Era, sem dúvida, um homem de teatro e um criador, antes mesmo de ser ideólogo ou teórico. E o teatro é uma prática. Era, portanto, na prática que se aplicavam as suas ideias. Os seus textos são, por vezes, esparsos, coligidos posteriormente, como é o caso do *Pequeno organon para o teatro*, coligido e anotado por Werner Hecht e, posteriormente, integrado na obra *Estudos sobre teatro*, coligidos por Siegfried Unseld, em 1957.

Ainda que Brecht não tenha erigido um sistema, escreveu abundantemente sobre o trabalho do actor. Em qualquer estética teatral o actor é um elemento fundamental; numa estética centrada na recepção, a sua importância, ou

¹⁴ *Idem, ib.:* 135.

¹⁵ *Idem, ib.:* 48-49.

¹⁶ MITTER, Sh. (1992)
*Systems of Rehearsal:
Stanislavsky, Brecht,
Grotowski and Brook.*
London: Routledge.

responsabilidade, é, talvez, ainda maior. Além de responsabilidade técnica e artística, no teatro épico o actor tem também responsabilidade ética, política e ideológica. O actor brechtiano deve tornar presente a sua visão crítica da realidade. Crítica aqui significa, sobretudo, tomada de posição sobre os processos sociais. É o actor que dá corpo à distância, encarna a contradição, bases dos pressupostos dramáticos de Brecht. Tal como o próprio afirma, “o actor de um teatro assim, ao serviço de uma arte dramática não-aristotélica, deverá esforçar-se por que o espectador reconheça nele um intermediário entre si e o acontecimento.”¹⁵

Paradoxalmente, a distância começa por corresponder a uma aproximação ao espectador. O actor não vira para si a representação, não simula o isolamento que a convenção da *quarta parede* implica. Na prática, isto significa que o olhar do actor se pode cruzar com o do espectador: o actor pode dirigir a sua energia vocal, o seu olhar e a direcionalidade do seu corpo para o espectador concreto da plateia e, assim, integrar esse espectador concreto no momento teatral, reagir de uma maneira com um espectador e de outra maneira com outro espectador. No entanto, ao contrário das formas teatrais populares em que este contacto também acontece, esta aproximação deve ser um modo de actor e espectador tomarem consciência um do outro e de si próprios. A um actor auto-consciente, corresponde um espectador também auto-consciente.

Para o actor, trata-se de evitar os processos que conduzem à ilusão de que o sujeito-actor se transforma no sujeito-personagem. O espectador deve ver simultaneamente as duas identidades: o actor mostra a personagem e mostra-se enquanto actor. Shomit Mitter¹⁶ identifica a técnica de Stanislavski pela fórmula *to be*, e a técnica brechtiana pela fórmula *to be and not to be*, o que vai ao encontro das

palavras de Brecht quando este diz que o que importa é que “o actor mostre que está a mostrar algo”.¹⁷ Esta acentuação do *mostrar*, “Mostrar é mais do que ser”,¹⁸ tem implicações essenciais. *Mostrar* implica distanciação, logo, implica crítica, ou seja, o *ser* é acrítico; o *mostrar* acrescenta crítica ao *ser*. Por outro lado, o *mostrar* marca o carácter narrativo do teatro épico, por oposição ao carácter dramático do teatro aristotélico.

Para a destruição da identificação ilusionista, o trabalho do actor deve ser feito de maneira a integrar uma certa estranheza. “O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, ou antes, causar-lhe estranheza.”¹⁹ Enquanto a empatia, base do sistema de identificação, consiste em tornar quotidiano o acontecimento especial, a estratégia épica de distanciação consiste, ao contrário, em tornar especial aquilo que é quotidiano. Ou seja: “Valoriza-se inteiramente o carácter singular e especial d[o] acontecimento (...) trivial.”²⁰

Uma das formas de consegui-lo é sublinhando o lado técnico da representação e fazendo com que a dicção se apresente como citação, o que não quer dizer indiferença e descuido artístico. Ou seja, por exemplo, a dicção deve ser tecnicamente correcta, audível e perceptível, interessante do ponto de vista da expressividade artística, mas não ser carregada sentimentalmente. “O actor tem de saber falar com clareza, por exemplo, o que não é uma simples questão de consoantes e vogais, mas, sobretudo, uma questão de sentido.”²¹

No entanto, “O efeito de distanciação não pressupõe um desempenho forçado e de modo algum se deverá relacioná-lo com a vulgar estilização.”²² O lado de acabamento artístico não é de descurar, ainda que outra das recomendações de Brecht seja a da simplicidade: “simplicidade, porém, não

¹⁷ BRECHT, B. (1964) *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugalia Editora: 40.¹⁸ *Idem, ib.:* 107.

¹⁹ *Idem, ib.:* 92.

²⁰ *Idem, ib.:* 104.

²¹ *Idem, ib.:* 348.

²² *Idem, ib.:* 98.

²³ *Idem, ib.:* 61.

²⁴ *Idem, ib.:* 39.

²⁵ *Idem, ib.:* 61.

significa primitivismo.”²³ Brecht repete em diversos textos que “em arte é imprescindível a qualidade artística.” Assim, é dada grande importância ao ensaio. Nesse momento do processo de trabalho, o actor deve fazer experiências sistemática e exaustivamente inspirando-se na abordagem científica e na técnica da dúvida. O actor deve experimentar os efeitos da empatia e emoções envolvidas nas acções em ensaio e, sobretudo, estar muito atento às suas reacções enquanto pessoa às circunstâncias da personagem. Estas reacções devem ser integradas no resultado final a apresentar ao público.

Com grande importância para o trabalho do actor, Brecht criou um conceito que se pode considerar que traz algo de novo. Trata-se do conceito de *gestus*. A matéria sobre a qual este conceito incide não se restringe apenas ao gestual mas também à voz, ao vocabulário, à máscara facial, até mesmo aos adereços, ou seja, a todos os elementos que concorrem para a caracterização da personagem. Mas não se pense que a proposta é amalgamar todos estes elementos, pois aí estaríamos a integrar todos aqueles elementos uns nos outros, criando uma continuidade expressiva rejeitada por Brecht, e estaríamos mais próximo da ideia aristotélica de continuidade, coerência e unidade. Não se trata de amálgama nem de confusão, mas de justaposição, de criação de vários níveis paralelos, e por vezes contraditórios entre si, compostos pelos diversos materiais com que o actor define a sua personagem em sua acção, e se define a si em confronto com essa personagem. Neste sentido de composição estratigráfica, uma das recomendações do autor é a separação dos níveis de trabalho do *gestus*: “O discurso prosaico, o canto e o discurso elevado constituem três estratos distintos, que sempre devem permanecer distintos entre si.”²⁴

O que é determinante nesta forma de composição, e que a distingue das experiências de colagem de tantos artistas plásticos modernistas, é que não existe nas propostas de Brecht pesquisa formal como um fim em si mesmo. Aquilo que determina a essência do *gestus* é o seu conteúdo social: o estudo, escolha e organização dos sinais atribuídos a uma personagem são feitos de modo a expressar as relações sociais e históricas que a determinam. O *gestus* tem de ser “significativo e típico.”²⁵

Brecht sentiu necessidade de criar um sistema artístico novo para responder às

questões concretas que o mundo e o seu tempo lhe colocavam. Esse sistema parece ter aspectos já datados. Estes tempos e o nosso mundo oferecem agora questões com outros fundamentos. As novas tecnologias e a chamada sociedade de informação vieram modificar significativamente a recepção do público, não só do espectáculo teatral, mas de todas as fontes de informação. O processo de desenvolvimento económico e social e a alteração das expectativas dos indivíduos conduziram a uma diminuição progressiva da identidade comunitária, política e ideológica. O modo de produção e de percepção da Arte sofreu profundas alterações.

Por outro lado, quando se diz que fica de Brecht a sua proposta artística, a riqueza das suas formas teatrais e o alargamento e enriquecimento dos paradigmas da sua arte teatral de que somos, de alguma maneira, devedores, é preciso ter em conta que as propostas deste dramaturgo alemão tinham, no seu tempo, um impacto e uma força que hoje não têm. Exemplo disso é a interacção que propõe com o público. Num teatro em que imperava a convenção da *quarta parede*, esta proposta é inovadora, perturbante, provocadora, susceptível de provocar espanto e admiração. Hoje, a interacção cena/plateia já se pode considerar comum, o que lhe retira a eficácia na distanciação pretendida.

E, no entanto, Brecht pode considerar-se um clássico no sentido em que Ítalo Calvino define um clássico, ou seja, aquele cuja obra “nos serve para nos definirmos a nós mesmos”. Não saberemos é se isto agradaria ao senhor B.B. ... •

BIBLIOGRAFIA

- BIAL, H. e C. M. (org.) (2000)** *Brecht Sourcebook*. London: Routledge.
- BORNHEIM, G. (1992)** *A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Editora Graal.
- BRECHT, B. (1999)** *A compra do latão*. Lisboa: Veja.
- BRECHT, B. (1964)** *Estudos sobre teatro*. Coligidos por Siegfried Unseld. Lisboa: Portugália Editora.
- BRECHT, B. (1961)** *Ti coragem e os seus filhos*. Tradução de Ilse Losa. Lisboa: Portugália Editora.
- CARLSON, M. (1995)** *Teorias do teatro*. São Paulo: Editora UNESP.
- DORT, B. (1980)** *Leitura de Brecht*. Lisboa: Forja.
- MITTER, Sh. (2000)** *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. London: Routledge.
- STANISLAVSKI, K. (1979)** *A preparação do actor*. Lisboa: Arcádia.
- STEINER, R. (1986)** *Speech and Drama*, New York: Anthroposophic Publishing Co.
- TEIXEIRA, M. A. (1998)** "Mãe Coragem" in *Literatura alemã III*. Lisboa: Universidade Aberta.
- VASQUES, E. (2003)** *Piscator e o conceito de "Teatro Épico"*. Amadora: Sebentas Escola Superior de Teatro e Cinema.
- WEKWERT, M. (1976)** *A encenação no teatro de amadores*. Lisboa: Cadernos "Hipopótamos", ed. Secção Cultural dos Serviços Sociais dos Trabalhadores da C.G.D.